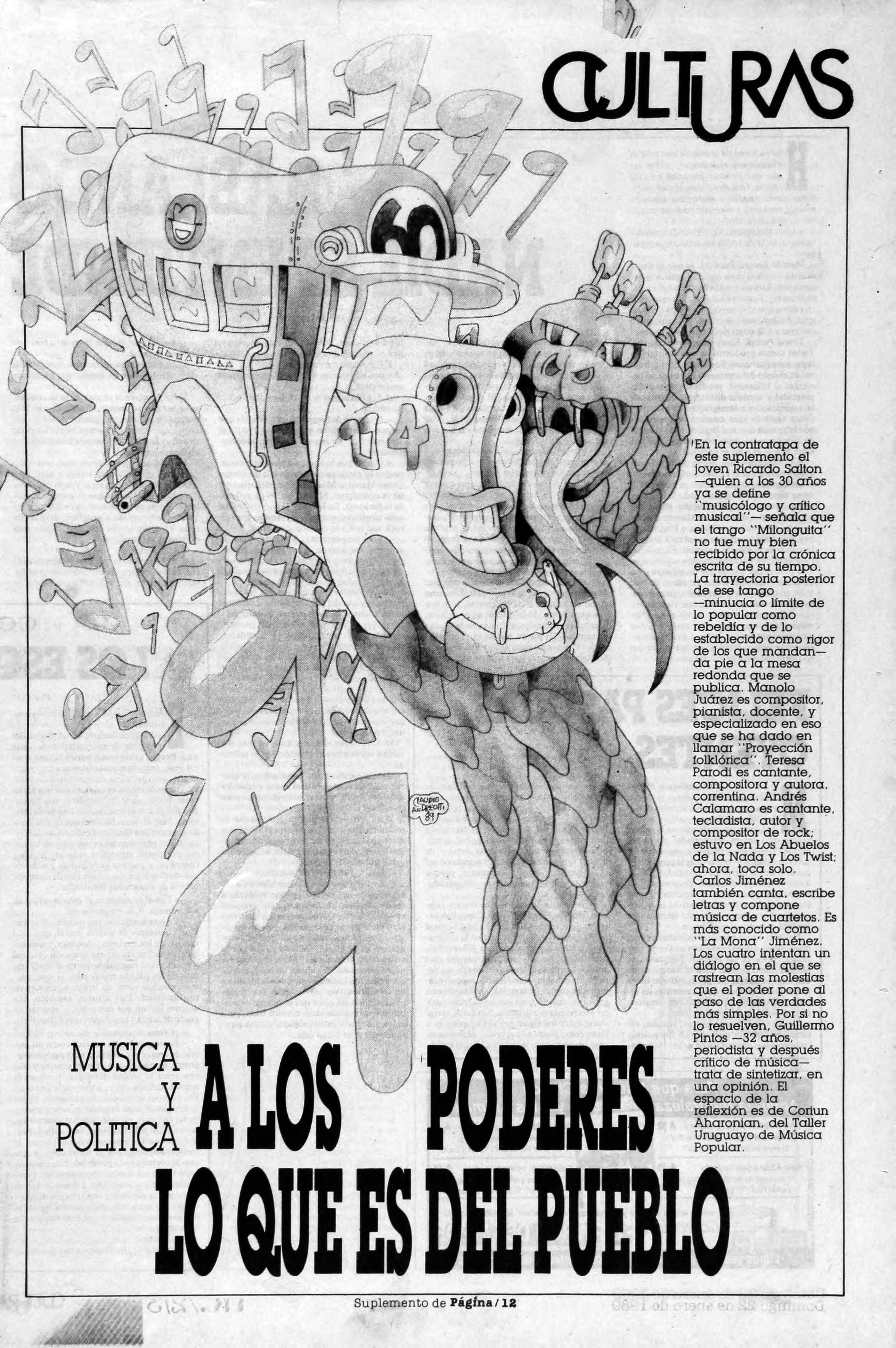


En la contratapa de este suplemento el joven Ricardo Salton —quien a los 30 años ya se define ''musicólogo y crítico musical''— señala que el tango ''Milonguita'' no fue muy bien recibido por la crónica escrita de su tiempo. La trayectoria posterior de ese tango —minucia o límite de lo popular como rebeldía y de lo establecido como rigor de los que mandan— da pie a la mesa redonda que se publica. Manolo Juárez es compositor, pianista, docente, y especializado en eso que se ha dado en llamar ''Proyección folklórica''. Teresa Parodi es cantante, compositora y autora, correntina. Andrés Calamaro es cantante, tecladista, autor y compositor de rock; estuvo en Los Abuelos de la Nada y Los Twist; ahora, toca solo. Carlos Jiménez también canta, escribe letras y compone música de cuartetos. Es más conocido como ''La Mona'' Jiménez. Los cuatro intentan un diálogo en el que se rastrean las molestias que el poder pone al paso de las verdades más simples. Por si no lo resuelven, Guillermo Pintos —32 años, periodista y después crítico de música— trata de sintetizar, en una opinión. El espacio de la reflexión es de Coriun Aharonian, del Taller Uruguayo de Música Popular.

MUSICA Y POLITICA

A LOS PODERES LO QUE ES DEL PUEBLO

HABLANDO NADIE SE ENTIENDE

Por R.S. y G.P

Hay en torno de la música una serie de discusiones recurrentes, sobre las que quisiéramos ahondar en esta charla. Una de ellas es la que manifiesta cierto conflicto entre una supuesta música nacional y otra que no lo sería. ¿Es válida esta discusión?

Andrés Calamaro: Yo pienso que música nacional es la de todos los músicos argentinos.

Manolo Juárez: Para mí, lo que se llama música nacional es en realidad música sudamericana. Lo único auténticamente nacional es el tango. Y más allá de eso, hay que tener en cuenta que vivimos en una época y en una gran ciudad, muy proclives al intercambio cultural y a la interrelación de influencias.

Teresa Parodi: Estoy de acuerdo con vos. Todos somos productos de mezclas, no hay lugar para purismos. Por un lado, yo veo cómo en el resto del continente hay músicas parecidas al chamamé, productos de mezclas parecidas y también diferentes, surgidas de la colonización e inmigración, y por otro, siento también que estamos influenciados por la música que nos llega de todo el mundo. Entonces, es imposible ponerse a dividir entre lo que es y no es nacional...

A.C.: Inclusive nos llegan influencias de afuera de la música. Lo mío con la música no es tan cerrado; lo que sucede, se huele, y todo se mezcla en un punto, todo lo que uno recibe, el cine, una conversación. Hay gente que piensa que lo que hacen Manolo o Teresa no es el verdadero folklore, o Piazzola. Y hay otra gente que piensa que el rock and roll tampoco es la música nacional. El rock no tiene el rumbo de la música latinoamericana. Y lo peor es que parece que no quisiera o no estuviese interesado en ser heredero de eso. Y sin embargo, vuelvo a decirlo, yo me siento influenciado por todo lo que vivo aquí.

—Si bien parecemos coincidir en que hay música con más elementos radicales que otra; sin embargo, a la hora de las definiciones se arman bandos, pareciera que esa aparente cofradía de músicos rockeros y de los otros no existe en la realidad.

A.C.: Es que es como si yo saliera a decir, "nadie sabe lo que es el verdadero rock and roll". Es una pequeña polémica, nada más.

M.J.: Yo pienso que lo que demarca fronteras es la esencia rítmica. El ritmo es determinante. Si yo le quito a la música de Teresa su cosa rítmica, lo regional desaparece, y con ello nuestros ancestros indígenas y la historia del saqueo de la Capital.

—Perdón, Manolo, pero en la zamba y en la chacarera no parece haber mucho pasado indígena. En el tango ni hablar... ¿Vos intentás una definición de lo nacional a partir del ritmo con lo que dejarías a Andrés afuera? Me parece que así volvemos al tema de la pureza original, y al consiguiente pecado. Creo que Andrés, como otros, practica un idioma a través del cual se entiende con muchos argentinos, lo que nos acerca a la realidad mucho más que cualquier apunte musicológico.

A.C.: Entonces, de acuerdo a lo que dice Manolo, puede ser que mis canciones sean como las zambas o las chacareras, sólo que con otro ritmo. Si la diferencia es rítmica, como dice el maestro, entonces no hay tanta diferencia. Yo puedo hablar el idioma del rock. Y aunque tengo sensibilidad para el folklore o el tango, para tocarlo inclusive, a la hora de crear, de trabajar, ahí pasa algo y, qué sé yo, sale una música.

T.P.: Claro, porque hay códigos que abarcan más que los regionales, que son más universales...

A.C.: El tiempo es un código, la época es un código.

—Invertiría la pregunta. ¿Es posible que un músico argentino haga rock and roll o el jazz más free sin imponerle su impronta argentina?

A.C.: Yo puedo hacer un blues auténtico, pero si lo canto en castellano sale un tango. Como Manal, o Moris. El blues del colectivo 60 ya es nacional. El blues ése del patrullero, de la paranoia. En EE.UU. los negros tenían unas temáticas pesadas; yo entonces toco un rock and roll y lo canto con mi letra.

—Y yo preguntaría, ¿la nacionalidad, la argentinidad a secas, es un valor en sí misma? Carlos (recién llegado), hablábamos recién del viejo tema de la música nacional y la otra. ¿Cómo definirías vos tu trabajo?

Carlos Jiménez: La música que hacemos nosotros viene del pasodoble, de la tarantela, la ranchera, de los inmigrantes italianos y españoles... Se llama música de cuarteto porque antes se tocaba con acordeón, contrabajo, violín y piano, aunque después fue cambiando. Y ahora, para darle otro sonido, para acercarnos a los más jóvenes, le pusimos teclados, y suena más moderno.

—Es una música de inmigrantes que para muchos argentinos es la de sus padres, o de sus abuelos y está ahí, en la propia casa, aunque muchas veces sea prejuiciosamente menospreciada.

M.J.: Porque el inmigrante en esta sociedad fue siempre marginado por la pobreza.

—Aquí rozamos otro tema, que es la aparente dicotomía entre una música superior artística, y otra berreta, estigmatizada como comercial.

M.J.: Yo pienso que ni uno mismo lo puede medir, que el tiempo es el filtro que determina que algo sea artístico o no. De todos modos, hay cosas que están hechas para ganar guita, y otras que no.

—No deja de ser muy subjetivo.

C.J.: Pero uno no sabe que algo va a ser negocio, te das cuenta cuando empezás a cantar. Yo llevo 22 años cantando, y empecé en las orillas de Córdoba. Recién hace tres años pude entrar en la ciudad, y en los mejores clubes, donde antes no me dejaban porque era muy berreta. Cuando yo iba por la peatonal, la gente decía: "Mirá, ahí viene ese negro asqueroso", y ahora, desde hace poco, me dieron bolilla un montón de jóvenes y universitarios. Yo soy un tipo que regala alegría, y mucha gente que ahora me ve arriba, con mi popularidad, no dice nada, pero antes me estuvo cuestionando, estaba esperando para ver cómo caía.

—Vos dijiste música berreta. ¿Hay una música berreta?

C.J.: Esa es una forma de expresarse de ellos, que también me decían negro asqueroso.

T.P.: También al chamamé se lo consideraba un género menor, marginal, que sólo pertenecía a su sector, generalmente los cabecitas que vivían en Buenos Aires. Y a pesar de todo, aún hoy es bastante marginado en algunos sentidos.

M.J.: Carlos, vos decís que traés alegría... no quiero que lo tomes a mal, pero a mí tu música no me gusta. Y te lo digo muy sinceramente. Pienso que tenés mucha potencia. Y, más que la música, no me gustan las letras. No he venido a agredirte, después de todo estamos todos laburando por una expresión nacional.

C.J.: Así es...

M.J.: El sentido es hablar y no agredirnos. Hablando podemos conformar una gran familia, una gran expresión. La crítica que te

FELICES PASCUAS, OYENTES

Por Guillermo Pintos

Música y política, como si nada, vibran en el más natural de los unísonos. Su matrimonio aflora revelador como un exabrupto en la intolerancia de sectores privilegiados de la sociedad (?) —la clase ilustrada que ocupa lugares de opinión— respecto de la producción cultural de las capas más castigadas. Desde ámbitos autoproclamados progresistas, la impunidad para hacer desaparecer expresiones genuinas y representativas o impugnarlas arbitrariamente muestra además una ligereza conceptual asombrosa.

Desde la óptica bienintencionada de cierta musicología que avanza hasta una comprensión aséptica de las músicas populares, se plantea como opción ética la búsqueda de una estética nueva, que por cuestionar niega la realidad presente, y queda entonces sin interlocutor posible. Comparar con vanguardismos políticos de sectas diversas.

Siempre en el mismo campo, tenemos estatuarios cantores que asumen los pulcros compromisos democráticos de los bien pensantes, en este caso cubriendo la realidad con enfática retórica, a veces con dudosa compulsión. Dudosa, porque recuerda la del televisivo —y popular— cantor melódico Paz Martínez, cuando dice odiar (sic) "la música de protesta" porque él no es pobre, o sea, otra forma —más directa, más cínica— de ocultar lo inocultable: nuestro mundo tal vez nos necesite, pero modestamente, porque nosotros somos el mundo, no sus salvadores.

Y por si esto fuera poco, la música también tiene sus Felices Pascuas. Cómo llamar, si no, al cachondeo alfonsinista post Festival por la Democracia, rubricado en la solicitada de Angeloz, con la que Luis Alberto Spinetta respondió a la multitud que dos días antes —mientras aplaudía delante de sus narices— se había manifestado inequívocamente en contra de la política militar de este gobierno, con un tono que no lo hacía parecer precisamente oficialista. Sin duda, extraviarse entre los algodones del lenguaje es a veces como jugar a la rebeldía adolescente, pero sin cuestionar la segura Casa del Padre.

CO...

LOS ES6...

Por G.P.

Existe una estética musical latinoamericana?

—Potencialmente, sí. Aunque depende de la opción ética de cada uno. Porque existe una América latina cultural real, pero fundamentalmente un continente como proyecto de supervivencia futura. Digamos entonces que una estética particular de esta parte del mundo es una necesidad política en el sentido más amplio del término. Hay diversos factores que confluyen a determinar una identidad cultural de América latina, pero ésta no es tan monolítica como pretenden algunos simplistas. Es muy compleja, y por eso la respuesta puede ser más de disposición a actuar que de comprobación de situaciones fosilizadas.

—¿Y cuál es entonces el estado actual de ese tránsito, o de ese proyecto?

—En este momento, hay quienes apuestan a un continente de tarjeta postal, que es el que sirve a los intereses coloniales, y quienes quieren luchar contra esa situación colonial y se encierran ingenuamente en el inútil rescate de un pasado mitificado, al que, además, muchas veces no llegan a conocer en profundidad. Por último, también hay quienes luchan por construir, y aportan su grano de arena a una América por descubrir.

—¿Cómo describiría a ese último sector?

—Bueno, de hecho aparece como un ámbito de creación y reflexión muy poco homogéneo, lo que es una suerte, porque nadie cree tener la verdad definitiva, tanto en la música llamada culta, como en la popular. En materia de música, la presencia de los centros imperiales de poder es muy grande y en las colonias, en este caso Latinoamérica, la situación del creador es muy difícil, porque no puede rechazar mecánicamente el modelo impuesto por la metrópoli, ya que esto le cortaría toda posibilidad de comunicación con un medio objetivamente bombardeado por ese modelo. Lo que se busca, entonces, es establecer una relación dialéctica con esa presencia, para neutralizarla, o, por lo menos, ayudar a que se produzca esa neutralización.

—¿Cuándo?

—Cuando llegue el momento histórico,

HABLANDO NADIE SE ENTIENDE

Por R.S. y G.P

Hay en torno de la música una serie de discusiones recurrentes, sobre las que quisiéramos ahondar en esta charla. Una de ellas es la que manifiesta cierto conflicto entre una supuesta música nacional y otra que no lo sería. ¿Es válida esta discusión?

Andrés Calamaro: Yo pienso que música nacional es la de todos los músicos argentinos.

Manolo Juárez: Para mi, lo que se llama música nacional es en realidad música sudamericana. Lo único auténticamente nacional es el tango. Y más allá de eso, hay que tener en cuenta que vivimos en una época y en una gran ciudad, muy proclives al intercambio cultural y a la interrelación de influencias.

Teresa Parodi: Estoy de acuerdo con vos. Todos somos productos de mezclas, no hay lugar para purismos. Por un lado, yo veo cómo en el resto del continente hay músicas parecidas al chamamé, productos de mezclas parecidas y también diferentes, surgidas de la colonización e inmigración, y por otro, siento también que estamos influenciados por la música que nos llega de todo el mundo. Entonces, es imposible ponerse a dividir entre lo que es y no es nacional...

A.C.: Inclusive nos llegan influencias de afuera de la música. Lo mio con la música no es tan cerrado; lo que sucede, se huele, y todo se mezcla en un punto, todo lo que uno recibe, el cine, una conversación. Hay gente que piensa que lo que hacen Manolo o Teresa no es el verdadero folklore, o Piazzola. Y hay otra gente que piensa que el rock and roll tampoco es la música nacional. El rock no tiene el rumbo de la música latinoamericana. Y lo peor es que parece que no quisiera o no estuviese interesado en ser heredero de eso. Y sin embargo, vuelvo a decirlo, yo me siento influenciado por todo lo que vivo aquí.

—Si bien parecemos coincidir en que hay música con más elementos radicales que otra; sin embargo, a la hora de las definiciones se arman bandos, pareciera que esa aparente cofradía de músicos rockeros y de los otros no existe en la realidad.

A.C.: Es que es como si yo saliera a decir, "nadie sabe lo que es el verdadero rock and roll". Es una pequeña polémica, nada más.

M.J.: Yo pienso que lo que demarca fronteras es la esencia rítmica. El ritmo es determinante. Si yo le quito a la música de Teresa su cosa rítmica, lo regional desaparece, y con ello nuestros ancestros indígenas y la historia del saqueo de la Capital.

—Perdón, Manolo, pero en la zamba y en la chacarera no parece haber mucho pasado indígena. En el tango ni hablar... ¿Vos intentás una definición de lo nacional a partir del ritmo con lo que dejarías a Andrés afuera? Me parece que así volvemos al tema de la pureza original, y al consiguiente pecado. Creo que Andrés, como otros, practica un idioma a través del cual se entiende con muchos argentinos, lo que nos acerca a la realidad mucho más que cualquier apunte musicológico.

A.C.: Entonces, de acuerdo a lo que dice Manolo, puede ser que mis canciones sean como las zambas o las chacareras, sólo que con otro ritmo. Si la diferencia es rítmica, como dice el maestro, entonces no hay tanta diferencia. Yo puedo hablar el idioma del rock. Y aunque tengo sensibilidad para el folklore o el tango, para tocarlo inclusive, a la hora de crear, de trabajar, ahí pasa algo y, qué sé yo, sale una música.

T.P.: Claro, porque hay códigos que abarcan más que los regionales, que son más universales...

A.C.: El tiempo es un código, la época es un código.

—Invertiría la pregunta. ¿Es posible que un músico argentino haga rock and roll o el jazz más free sin imponerle su impronta argentina?

A.C.: Yo puedo hacer un blues auténtico, pero si lo canto en castellano sale un tango. Como Manal, o Moris. El blues del colectivo 60 ya es nacional. El blues ése del patrullero, de la paranoia. En EE.UU. los negros tenían unas temáticas pesadas; yo entonces toco un rock and roll y lo canto con mi letra.

—Y yo preguntaría, ¿la nacionalidad, la argentinidad a secas, es un valor en sí misma? Carlos (recién llegado), hablábamos recién del viejo tema de la música nacional y la otra. ¿Cómo definirías vos tu trabajo?

Carlos Jiménez: La música que hacemos nosotros viene del pasodoble, de la tarantela, la ranchera, de los inmigrantes italianos y españoles... Se llama música de cuarteto porque antes se tocaba con acordeón, contrabajo, violín y piano, aunque después fue cambiando. Y ahora, para darle otro sonido, para acercarnos a los más jóvenes, le pusimos teclados, y suena más moderno.

—Es una música de inmigrantes que para muchos argentinos es la de sus padres, o de sus abuelos y está ahí, en la propia casa, aunque muchas veces sea prejuiciosamente menospreciada.

M.J.: Porque el inmigrante en esta sociedad fue siempre marginado por la pobreza.

—Aquí rozamos otro tema, que es la aparente dicotomía entre una música superior artística, y otra berreta, estigmatizada como comercial.

M.J.: Yo pienso que ni uno mismo lo puede medir, que el tiempo es el filtro que determina que algo sea artístico o no. De todos modos, hay cosas que están hechas para ganar guita, y otras que no.

—No deja de ser muy subjetivo.

C.J.: Pero uno no sabe que algo va a ser negocio, te das cuenta cuando empezás a cantar. Yo llevo 22 años cantando, y empecé en las orillas de Córdoba. Recién hace tres años pude entrar en la ciudad, y en los mejores clubes, donde antes no me dejaban porque era muy berreta. Cuando yo iba por la peatonal, la gente decía: "Mirá, ahí viene ese negro asqueroso", y ahora, desde hace poco, me dieron bolilla un montón de jóvenes y universitarios. Yo soy un tipo que regala alegría, y mucha gente que ahora me ve arriba, con mi popularidad, no dice nada, pero antes me estuvo cuestionando, estaba esperando para ver cómo caía.

—Vos dijiste música berreta. ¿Hay una música berreta?

C.J.: Esa es una forma de expresarse de ellos, que también me decían negro asqueroso.

T.P.: También al chamamé se lo consideraba un género menor, marginal, que sólo pertenecía a su sector, generalmente los cabecitas que vivían en Buenos Aires. Y a pesar de todo, aún hoy es bastante marginado en algunos sentidos.

M.J.: Carlos, vos decís que traés alegría... no quiero que lo tomes a mal, pero a mi tu música no me gusta. Y, te lo digo muy sinceramente. Pienso que tenés mucha polenta. Y, más que la música, no me gustan las letras. No he venido a agredirte, después de todo estamos todos laburando por una expresión nacional.

C.J.: Así es...

M.J.: El sentido es hablar y no agredirnos. Hablando podemos conformar una gran familia, una gran expresión. La crítica que te haría...no quiero ponerme en censor de nadie...lo positivo tuyo, Mona, es que representés una regionalidad que Córdoba no tenía. Tu aporte y el de otros es identificar una regionalidad que puede aceptarse o criticarse...

C.J.: Yo ya estoy acostumbrado a que me critiquen, pero son siempre los mismos, esos que cuando ven mucha gente junta les pica...Pero fuera de ésos, cada vez estoy tocando más en lugares donde antes te miraban así, desde arriba, muy chetos, y ahora me están llamando.

A.C.: A mí me pasa exactamente al revés. Las canciones que yo hice y que vendieron discos, que fueron muy populares, que inclusive se versionaron en cumbia y en cuarteto, las hice como a cualquiera de las otras, ahí en el piano, sintiendo todo. Jamás sospeché el éxito. Pero a la vez fue para mí un problema. Y lo digo porque yo soy del centro, de Barrio Norte, y no toco ni para las compañías grabadoras ni para la burguesía, sino para todo el pueblo, y creo que en ese sentido soy verdadero artista. Cada vez toco más en lugares muy populares, bailantas de chamamés, y me doy cuenta de que con eso hay otro público, de Buenos Aires, más intelectual, que se aleja de mí, como al revés de lo que decía Carlitos. Y aunque yo pertenezca a una familia musical bastarda, me siento parte también de la música argentina. Yo podría subirme a tocar o grabar con la Mona, con Teresa, o aprender como alumno de Manolo. Pero como te decía, para mí lo de la música comercial resultó un problema, porque yo también tengo mi material secreto, otras capacidades, y de repente, el hacer música comercial...

T.P.: Pero es que todo es comercial. No es malo que lo sea.

A.C.: Ya sé, por eso pienso a veces que hay gente que se lo está perdiendo, porque piensa que está escuchando o haciendo cosas mucho más serias. Yo me siento lejos de ellos y de muchos de mis pares. Por eso creo que no represento a ningún grupo artístico. Soy un artista de lo mío, de lo que me pasa a mí, y a mi gente, ¿no? Y como músico popular, como cantor, no puedo tener tantos puntos de referencia del pasado como decía Manolo, del ritmo, de la región; soy más espontáneo.

M.J.: Perdón, yo pienso que, entre los que aquí estamos, el único que casi no tiene poder de convocatoria soy yo. Y por eso opino que ustedes tienen mucha responsabilidad. Y no es que les esté haciendo elogios. El asunto es que son portavoces de mucha gente, y por eso hay que ser muy duro con ustedes, no hay que permitirles errores...

T.P.: Sé que de alguna manera soy un emergente grupal. Estoy cantando cosas con las que mucha gente se identifica, tengo un compromiso quizás mayor que el de otros, pero tal vez cuando yo consigo esa popularidad es justamente porque lo que yo canto quería ser oído. Por eso, el compromiso no es algo que solamente me viene de afuera, sino que es una responsabilidad que yo quise asumir.

C.J.: A mí, por ejemplo, me encanta cantar cuartetos, es lo único que canté en mi vida y lo único que sé. Nunca hice otra cosa, y será por eso que no tuve tiempo para salir a chorrear ni nada malo, porque laburo en bailes todas las noches, dando hasta lo último por la gente que sé que no puedo defraudar. Ese es mi compromiso. Por eso el día que se corte el cuarteto, me voy a retirar, porque es lo que llevo en la sangre, y lo amo, como vos amarás el chamamé, vos el rock y vos...lo tuyo.

T.P.: Y la gente se da cuenta de lo que vos sentís, de que sos sincero, y comparte la alegría que le proponés, porque es sana, verdadera. Por eso siempre digo ¡ay! de la música popular que se aleje de la danza, del baile, de la alegría, aunque a veces uno tenga que decir cosas que no sean alegres. No deberíamos nunca olvidar esa participación que se da cuando la gente siente que la música le ocupa el cuerpo.

M.J.: Tocaste un punto interesante, porque para cierta concepción clasista, la música que se baila es grasa. Yo estuve el año pasado tocando en Brasil, y vi a Hermeto Pascoal, un músico indiscutible, y el público bailaba...

A.C.: También hay muchos argentinos que creen que hay que ir a Brasil para bailar...

T.P.: Aquí también bailó la gente con Hermeto, y ese día fue la primera vez que muchos jóvenes de Buenos Aires vieron una verdulera...

M.J.: Volviendo a lo anterior, de ninguna manera puede pensarse que una música por ser bailable tenga menos calidad.

T.P.: Al contrario.

M.J.: Bueno, al contrario...no.

T.P.: Son valores diferentes, si no fijate en el tango, que es en su gran mayoría bailable, y ha dado músicos enormes.

M.J.: Yo, muchas cosas que hago son, si se quiere, intelectuales, y sé que no le llegan a mucha gente, pero es porque no puedo hacerlo de otra manera. Más allá de que sea bueno o malo, es lo que siento. A veces pienso que me habría gustado ser un artista popular, pero esto es lo único que puedo hacer.

—Quisiera que opinaran sobre la función del Estado en relación a la cultura, y concretamente sobre la actual administración.

A.C.: Tocás hoy y cobrás cuatro meses después...

M.J.: Aquí no hay un proyecto cultural, el Gobierno ha confundido cultura con espectáculo. Yo tengo hijos, algunos de ustedes también, y sé que en la escuela no se les presenta un panorama real de la música argentina.

T.P.: Todavía se les enseña Funi-Culí, Funi-Culá...

A.C.: Es que los funcionarios lo único que quieren es ligar algún pasaje al exterior, que están tan caros...

T.P.: Ahora hay un plan de la Municipalidad en el que músicos populares, como las Hermanas Vera y otros, van a las escuelas y muestran la música de su región, y los chicos se enganchan tremendamente. Creo que ahora peligra, no sé si seguirá este año. Yo también lo hice en algunas escuelas, fue maravilloso, pero por iniciativa particular de algunos maestros, cuando debería ser parte de un proyecto mucho más abarcador. No me parece mal que se ofrezcan espectáculos, pero falta el grueso de la cuestión, lo formativo.

C.J.: Yo no opino nada, porque nunca me llamaron de ningún lado para un espectáculo cultural...

A.C.: Castigue Mona...

M.J.: Yendo más al fondo, lo que pasa es que aquí cultura es que la gente coma. Que se valore su trabajo, que no la traten como a trapo de piso, que haya algodón en un hospital.

C.J.: Yo quería hacer ahora un recital grande de fin de año, a beneficio de los chiquitos discapacitados, y las autoridades me sacaron cagando, no me dieron bola. ¿Y sabés qué?, ¿cómo lo voy a hacer? Me van a apoyar los tacheros, los colectiveros van a ir buscar a la gente, así...

T.P.: Yo también, con León y Baglietto organizamos algo así, y nadie en el Gobierno se interesó en bancarlo, y lo hicimos también como pudimos.

—Además, hay muchos músicos que no habiendo demostrado representación popular alguna, dependen casi con exclusividad de los subsidios oficiales, que no aparecen entonces gastados en el destino más justo, sino con un concepto elitista y de nula proyección social. Más allá de criticar ese sistema, y de comprender que, como todos, los músicos deben subsistir, me pregunto si no hay músicos que están equivocando su proyecto de comunicación con el público, en lo estrictamente estético, ya que su única posibilidad de inserción social es usufructuando esos subsidios, es decir, una inserción artificial, no legítima, y que alcanza generalmente a un determinado sector de músicos.

T.P.: Bueno, yo conozco mucha gente que trabaja en esos planes y es muy valiosa; si no generalizamos, creo que sí, que se dan casos como el que vos advertís. Yo, personalmente, cuando llegué a Buenos Aires, trabajé mucho en esos planes, con experiencias buenas y otras nefastas, y creo que para músicos que recién empiezan a hacerse conocer son útiles, porque los canales de difusión comercial son mínimos, no hay televisión, no hay radio...

Carlos Jiménez, Manolo Juárez, Andrés Calamaro y Teresa Parodi: "Los de afuera son de palo".

FELICES PASCUAS, OYENTES

Por Guillermo Pintos

Música y política, como si nada, vibran en el más natural de los unísonos. Su matrimonio aflora revelador como un exabrupto en la intolerancia de sectores privilegiados de la sociedad (?) —la clase ilustrada que ocupa lugares de opinión— respecto de la producción cultural de las capas más castigadas. Desde ámbitos autoproclamados progresistas, la impunidad para hacer desaparecer expresiones genuinas y representativas o impugnarlas arbitrariamente muestra además una ligereza conceptual asombrosa.

Desde la óptica bienintencionada de cierta musicología que avanza hasta una comprensión aséptica de las músicas populares, se plantea como opción ética la búsqueda de una estética nueva, que por cuestionar niega la realidad presente, y queda entonces sin interlocutor posible. Comparar con vanguardismos políticos de sectas diversas.

Siempre en el mismo campo, tenemos estatuarios cantores que asumen los pulcros compromisos democráticos de los bien pensantes, en este caso cubriendo la realidad con enfática retórica, a veces con dudosa compulsión. Dudosa, porque recuerda la del televisivo —y popular— cantor melódico Paz Martínez, cuando dice odiar (sic) "la música de protesta" porque él no es pobre, o sea, otra forma —más directa, más cínica— de ocultar lo inocultable: nuestro mundo tal vez nos necesite, pero modestamente, porque nosotros somos el mundo, no sus salvadores.

Y por si esto fuera poco, la música también tiene sus Felices Pascuas. Cómo llamar, si no, al cachondeo alfonsinista post Festival por la Democracia, rubricado en la solicitada de Angeloz, con la que Luis Alberto Spinetta respondió a la multitud que dos días antes —mientras aplaudía delante de sus narices— se había manifestado inequívocamente en contra de la política militar de este gobierno, con un tono que no lo hacía parecer precisamente oficialista. Sin duda, extraviarse entre los algodones del lenguaje es a veces como jugar a la rebeldía adolescente, pero sin cuestionar la segura Casa del Padre.

CORIUN AHARONIAN

LOS ESQUEMAS RITMICOS

Por G.P.

Coriun Aharonian es un veterano musicólogo uruguayo. Sus estudios y reflexiones se han convertido en modelo para investigadores de su país y sus pensamientos irradiaron sobre los compositores del Taller Uruguayo de Música Popular. Sus conclusiones suelen ser un punto de partida obligado para todo el que quiera acercarse a la relación entre la música y la política de nuestro continente.

¿Existe una estética musical latinoamericana?

—Potencialmente, sí. Aunque depende de la opción ética de cada uno. Porque existe una América latina cultural real, pero fundamentalmente un continente como proyecto de supervivencia futura. Digamos entonces que una estética particular de esta parte del mundo es una necesidad política en el sentido más amplio del término. Hay diversos factores que confluyen a determinar una identidad cultural de América latina, pero ésta no es tan monolítica como pretenden algunos simplistas. Es muy compleja, y por eso la respuesta puede ser más de disposición a actuar que de comprobación de situaciones fosilizadas.

—¿Y cuál es entonces el estado actual de ese tránsito, o de ese proyecto?

—En este momento, hay quienes apuestan a un continente de tarjeta postal, que es el que sirve a los intereses coloniales, y quienes quieren luchar contra esa situación colonial y se encierran ingenuamente en el inútil rescate de un pasado mitificado, al que, además, muchas veces no llegan a conocer en profundidad. Por último, también hay quienes luchan por construir, y aportan su grano de arena a una América por descubrir.

—¿Cómo describiría a ese último sector?

—Bueno, de hecho aparece como un ámbito de creación y reflexión muy poco homogéneo, lo que es una suerte, porque nadie cree tener la verdad definitiva, tanto en la música llamada culta, como en la popular. En materia de música, la presencia de los centros imperiales de poder es muy grande y en las colonias, en este caso Latinoamérica, la situación del creador es muy difícil, porque no puede rechazar mecánicamente el modelo impuesto por la metrópoli, ya que esto le cortaría toda posibilidad de comunicación con un medio objetivamente bombardeado por ese modelo. Lo que se busca, entonces, es establecer una relación dialéctica con esa presencia, para neutralizarla, o, por lo menos, ayudar a que se produzca esa neutralización.

—¿Cuándo?

—Cuando llegue el momento histórico, que no es cuando uno quiera sino cuando se complete un proceso global.

—¿Cómo se plantea aquella relación dialéctica?

—Bueno, sería muy sencillo tener una receta y repetirla. Quienes han pontificado hasta ahora han fracasado siempre. Frente a la historia, lo más que se puede tener es una direccionalidad, es decir, saber hacia dónde se va, pero no pretender conocer el punto de llegada. Porque, además, si en algún momento defino esa meta, estoy congelando mi potencialidad como ente activo dentro de la historia.

—Ahora, si hablamos de una estética latinoamericana posible, es porque algo de ella sabemos...

—Claro, se pueden aventurar conclusiones, categorías, etc., pero sólo si se comprende que se trata de aproximaciones, es decir, nada definitivo.

—Es notable su cautela.

—Puede ser mi única virtud. Yo ya soy bastante viejito, y me aterra ver cómo a veces la mecanización de conceptos puede adquirir un sentido contrario al que se les dio originalmente. Es una costumbre muy difundida en la intelligentzia latinoamericana. Una observación de músicas diversas podría mostrar en América una percepción del tiempo distinta a la común, por ejemplo, en Europa, lo que en música es fundamental. Otros ejemplos de esas diferencias pueden ser la pérdida de vigencia en América del proceso discursivo musical europeo, así como la incompatibilidad de muchas formas de nuestra música popular con el sistema armónico tonal propio de la cultura burguesa europea, por otra parte también caduco allí. Y hay también características expresivas particulares, que van variando a lo largo del continente, pero con puntos de contacto bastante identificables, tanto en música culta como popular, fundamentalmente en lo que a esquemas rítmicos respecta.

—Pero, volviendo a lo anterior, ¿hasta qué punto se puede a esta altura considerar al lenguaje musical que usted llama de la metrópoli, como algo ajeno y no ya incorporado a la expresión latinoamericana?

—Es que así debemos considerarlo, como una presencia por el momento inevitable, y con la que hay que saber qué hacer. Yo espero que en el futuro podamos ser realmente independientes, pero por ahora eso no es así. Lo que no puedo hacer es aceptar ese modelo pasivamente, porque ahí es donde me entrego. El caso del rock es muy claro, y repite el de otros antecedentes históricos. Se trata de una música que los centros de poder robaron a una minoría sometida, la blanquearon, es decir la despojaron de su posible agresividad al sistema de sumisión, y la lanzaron a toda el área colonizada, como vehículo de homogeneización de mercado, económico, industrial y político.

—Eso desde el punto de vista del Norte...

—Sí, aquí es bastante más complejo. Por ejemplo, el dodecafonismo, un nuevo modelo de la metrópoli a imitar en su momento, sirvió, en determinadas circunstancias y lugares de América para combatir la mediocridad y el estancamiento en un supuesto nacionalismo, consistente en la imitación del pasado de la metrópoli, lo que es un caso de dependencia aún más lamentable. Es un poco la tarea que en la Argentina desarrolló Juan Carlos Paz, que luchó contra la mediocridad e imbecilidad de muchos de sus colegas, pero una vez utilizada el arma, tuvo la inteligencia de no dejarse utilizar por ella. Tuvo la sabiduría y la honestidad de bajarse del caballo y aceptar que el dodecafonismo ya no servía. Es una lección, inclusive para los rockeros criollos.



Carlos Jiménez, Manolo Juárez, Andrés Calamaro y Teresa Parodi: "Los de afuera son de palo".

haría...no quiero ponerme en censor de nadie...lo positivo tuyo, Mona, es que representés una regionalidad que Córdoba no tenía. Tu aporte y el de otros es identificar una regionalidad que puede aceptarse o criticarse...

C.J.: Yo ya estoy acostumbrado a que me critiquen, pero son siempre los mismos, esos que cuando ven mucha gente junta les pica...Pero fuera de ésos, cada vez estoy tocando más en lugares donde antes te miraban así, desde arriba, muy chetos, y ahora me están llamando.

A.C.: A mí me pasa exactamente al revés. Las canciones que yo hice y que vendieron discos, que fueron muy populares, que inclusive se versionaron en cumbia y en cuarteto, las hice como a cualquiera de las otras, ahí en el piano, sintiendo todo. Jamás sospeché el éxito. Pero a la vez fue para mí un problema. Y lo digo porque yo soy del centro, de Barrio Norte, y no toco ni para las compañías grabadoras ni para la burguesía, sino para todo el pueblo, y creo que en ese sentido soy verdadero artista. Cada vez toco más en lugares muy populares, bailantas de chamamés, y me doy cuenta de que con eso hay otro público, de Buenos Aires, más intelectual, que se aleja de mí, como al revés de lo que decía Carlitos. Y aunque yo pertenezca a una familia musical bastarda, me siento parte también de la música argentina. Yo podría subirme a tocar o grabar con la Mona, con Teresa, o aprender como alumno de Manolo. Pero como te decía, para mí lo de la música comercial resultó un problema, porque yo también tengo mi material secreto, otras capacidades, y de repente, el hacer música comercial...

T.P.: Pero es que todo es comercial. No es malo que lo sea.

A.C.: Ya sé, por eso pienso a veces que hay gente que se lo está perdiendo, porque piensa que está escuchando o haciendo cosas mucho más serias. Yo me siento lejos de ellos y de muchos de mis pares. Por eso creo que no represento a ningún grupo artístico. Soy un artista de lo mío, de lo que me pasa a mí, y a mi gente, ¿no? Y como músico popular, como cantor, no puedo tener tantos puntos de referencia del pasado como decía Manolo, del ritmo, de la región; soy más espontáneo.

M.J.: Perdón, yo pienso que, entre los que aquí estamos, el único que casi no tiene poder de convocatoria soy yo. Y por eso opino que ustedes tienen mucha responsabilidad. Y no es que les esté haciendo elogios. El asunto es que son portavoces de mucha gente, y por eso hay que ser muy duro con ustedes, no hay que permitirles errores...

T.P.: Sé que de alguna manera soy un emergente grupal. Estoy cantando cosas con las que mucha gente se identifica, tengo un compromiso quizás mayor que el de otros, pero tal vez cuando yo consigo esa popularidad es justamente porque lo que yo canto quería ser oído. Por eso, el compromiso no es algo que solamente me viene de afuera, sino que es una responsabilidad que yo quise asumir.

C.J.: A mí, por ejemplo, me encanta cantar cuartetos, es lo único que canté en mi vida y lo único que sé. Nunca hice otra cosa, y será por eso que no tuve tiempo para salir a chorrear ni nada malo, porque laburo en bailes todas las noches, dando hasta lo último por la gente que sé que no puedo defraudar. Ese es mi compromiso. Por eso el día que se corte el cuarteto, me voy a retirar, porque es lo que llevo en la sangre, y lo amo, como vos amarás el chamamé, vos el rock y vos...lo tuyo.

T.P.: Y la gente se da cuenta de lo que vos sentís, de que sos sincero, y comparte la alegría que le proponés, porque es sana, verdadera. Por eso siempre digo ¡ay! de la música popular que se aleje de la danza, del baile, de la alegría, aunque a veces uno tenga que decir cosas que no sean alegres. No deberíamos nunca olvidar esa participación que se da cuando la gente siente que la música le ocupa el cuerpo.

M.J.: Tocaste un punto interesante, porque para cierta concepción clasista, la música que se baila es grasa. Yo estuve el año pasado tocando en Brasil, y vi a Hermeto Pascoal, un músico indiscutible, y el público bailaba...

A.C.: También hay muchos argentinos que creen que hay que ir a Brasil para bailar...

T.P.: Aquí también bailó la gente con Hermeto, y ese día fue la primera vez que muchos jóvenes de Buenos Aires vieron una verdulera...

M.J.: Volviendo a lo anterior, de ninguna manera puede pensarse que una música por ser bailable tenga menos calidad.

T.P.: Al contrario.

M.J.: Bueno, al contrario...no.

T.P.: Son valores diferentes, si no fijate en el tango, que es en su gran mayoría bailable, y ha dado músicos enormes.

M.J.: Yo, muchas cosas que hago son, si se quiere, intelectuales, y sé que no le llegan a mucha gente, pero es porque no puedo hacerlo de otra manera. Más allá de que sea bueno o malo, es lo que siento. A veces pienso que me habría gustado ser un artista popular, pero esto es lo único que puedo hacer.

—Quisiera que opinaran sobre la función del Estado en relación a la cultura, y concretamente sobre la actual administración.

A.C.: Tocás hoy y cobrás cuatro meses después...

M.J.: Aquí no hay un proyecto cultural, el Gobierno ha confundido cultura con espectáculo. Yo tengo hijos, algunos de ustedes también, y sé que en la escuela no se les presenta un panorama real de la música argentina.

T.P.: Todavía se les enseña Funí-Culí, Funí-Culá...

A.C.: Es que los funcionarios lo único que quieren es ligar algún pasaje al exterior, que están tan caros...

T.P.: Ahora hay un plan de la Municipalidad en el que músicos populares, como las Hermanas Vera y otros, van a las escuelas y muestran la música de su región, y los chicos se enganchan tremendamente. Creo que ahora peligra, no sé si seguirá este año. Yo también lo hice en algunas escuelas, fue maravilloso, pero por iniciativa particular de algunos maestros, cuando debería ser parte de un proyecto mucho más abarcador. No me parece mal que se ofrezcan espectáculos, pero falta el grueso de la cuestión, lo formativo.

C.J.: Yo no opino nada, porque nunca me llamaron de ningún lado para un espectáculo cultural...

A.C.: Castigue Mona...

M.J.: Yendo más al fondo, lo que pasa es que aquí cultura es que la gente coma. Que se valore su trabajo, que no la traten como a trapo de piso, que haya algodón en un hospital.

C.J.: Yo quería hacer ahora un recital grande de fin de año, a beneficio de los chiquitos discapacitados, y las autoridades me sacaron cagando, no me dieron bola. ¿Y sabés qué?, ¿cómo lo voy a hacer? Me van a apoyar los tacheros, los colectiveros van a ir buscar a la gente, así...

T.P.: Yo también, con León y Baglietto organizamos algo así, y nadie en el Gobierno se interesó en bancarlo, y lo hicimos también como pudimos.

—Además, hay muchos músicos que no habiendo demostrado representación popular alguna, dependen casi con exclusividad de los subsidios oficiales, que no aparecen entonces gastados en el destino más justo, sino con un concepto elitista y de nula proyección social. Más allá de criticar ese sistema, y de comprender que, como todos, los músicos deben subsistir, me pregunto si no hay músicos que están equivocando su proyecto de comunicación con el público, en lo estrictamente estético, ya que su única posibilidad de inserción social es usufructuando esos subsidios, es decir, una inserción artificial, no legítima, y que alcanza generalmente a un determinado sector de músicos.

T.P.: Bueno, yo conozco mucha gente que trabaja en esos planes y es muy valiosa; si no generalizamos, creo que sí, que se dan casos como el que vos advertís. Yo, personalmente, cuando llegué a Buenos Aires, trabajé mucho en esos planes, con experiencias buenas y otras nefastas, y creo que para músicos que recién empiezan a hacerse conocer son útiles, porque los canales de difusión comercial son mínimos, no hay televisión, no hay radio...

●▶

RIUN AHARONIAN

UEMAS RITMICOS

Coriun Aharonian es un veterano musicólogo uruguayo. Sus estudios y reflexiones se han convertido en modelo para investigadores de su país y sus pensamientos irradiaron sobre los compositores del Taller Uruguayo de Música Popular. Sus conclusiones suelen ser un punto de partida obligado para todo el que quiera acercarse a la relación entre la música y la política de nuestro continente.

que no es cuando uno quiera sino cuando se complete un proceso global.

—¿Cómo se plantea aquella relación dialéctica?

—Bueno, sería muy sencillo tener una receta y repetirla. Quienes han pontificado hasta ahora han fracasado siempre. Frente a la historia, lo más que se puede tener es una direccionalidad, es decir, saber hacia dónde se va, pero no pretender conocer el punto de llegada. Porque, además, si en algún momento defino esa meta, estoy congelando mi potencialidad como ente activo dentro de la historia.

—Ahora, si hablamos de una estética latinoamericana posible, es porque algo de ella sabemos...

—Claro, se pueden aventurar conclusiones, categorías, etc., pero sólo si se comprende que se trata de aproximaciones, es decir, nada definitivo.

—Es notable su cautela.

—Puede ser mi única virtud. Yo ya soy bastante viejito, y me aterra ver cómo a veces la mecanización de conceptos puede adquirir un sentido contrario al que se les dio originalmente. Es una costumbre muy difundida en la intelligentzia latinoamericana. Una observación de músicas diversas podría mostrar en América una percepción del tiempo distinta a la común, por ejemplo, en Europa, lo que en música es fundamental. Otros ejemplos de esas diferencias pueden ser la pérdida de vigencia en América del proceso discursivo musical europeo, así como la incompatibilidad de muchas formas de nuestra música popular con el sistema armónico tonal propio de la cultura burguesa europea, por otra parte también caduco allí. Y hay también características expresivas particulares, que van variando a lo largo del continente, pero con puntos de contacto bastante identificables, tanto en música culta como popular, fundamentalmente en lo que a esquemas rítmicos respecta.

—Pero, volviendo a lo anterior, ¿hasta qué punto se puede a esta altura considerar al lenguaje musical que usted llama de la metrópoli, como algo ajeno y no ya incorporado a la expresión latinoamericana?

—Es que así debemos considerarlo, como una presencia por el momento inevitable, y con la que hay que saber qué hacer. Yo espero que en el futuro podamos ser realmente independientes, pero por ahora eso no es así. Lo que no puedo hacer es aceptar ese modelo pasivamente, porque ahí es donde me entrego. El caso del rock es muy claro, y repite el de otros antecedentes históricos. Se trata de una música que los centros de poder robaron a una minoría sometida, la blanquearon, es decir la despojaron de su posible agresividad al sistema de sumisión, y la lanzaron a toda el área colonizada, como vehículo de homogeneización de mercado, económico, industrial y político.

—Eso desde el punto de vista del Norte...

—Sí, aquí es bastante más complejo. Por ejemplo, el dodecafonismo, un nuevo modelo de la metrópoli a imitar en su momento, sirvió, en determinadas circunstancias y lugares de América para combatir la mediocridad y el estancamiento en un supuesto nacionalismo, consistente en la imitación del pasado de la metrópoli, lo que es un caso de dependencia aún más lamentable. Es un poco la tarea que en la Argentina desarrolló Juan Carlos Paz, que luchó contra la mediocridad e imbecilidad de muchos de sus colegas, pero una vez utilizada el arma, tuvo la inteligencia de no dejarse utilizar por ella. Tuvo la sabiduría y la honestidad de bajarse del caballo y aceptar que el dodecafonismo ya no servía. Es una lección, inclusive para los rockeros criollos.



—Precisamente, se diría que en tu caso el Estado hizo en tus inicios una inversión, como proyecto cultural, mal o bien hecha, pero que sirvió, que dio un fruto y no un parásito. Y es también una prueba de que a pesar de las dificultades, los canales de comunicación existen; y se hacen, si se quiere, desde la composición.

M.J.: Yo sé de gente que está remando desde hace años contra la corriente, con dos tenedores de postre, y está trabajando en una expresión más, en una parte, del rescate de una música nacional, y reman toda su vida, y no pasa nada.

T.P.: Y muchos son artistas cuyo valor y prestigio son ya incuestionables, así como hay muchos otros, a los que ni siquiera se les dio una primera oportunidad. Aun en el caso de algunos que nos va mejor, yo jamás conseguí que a un disco mío la compañía le dedique un peso para promoción. Yo, cantando, los hice conocer.

C.J.: A mí me pasa lo mismo. En Córdoba mis discos se venden solos, mientras las compañías ponen toda la guita en difundir a los músicos extranjeros.

T.P.: Claro, saben que nosotros tenemos una demanda genuina, nuestro público ganado, y entonces nos mandan al muere.

M.J.: Es que es mucho más fácil cocinar para los patrones que para los peones.

A.C.: Y mientras tanto, ATC tiene un estudio de grabación parado, con la difusión baratísima que podría darle a sus propios discos...

C.J.: Y cuando alguien te ofrece difusión, lo hace porque te ve como un negocio. Te hacen firmar un contrato, te cambian la música, te ponen en la televisión, "éste es el mejor del mundo", "mirá que bien canta, que lindo culo que tiene", y después te dan chaucha y palito. Hasta que te gastan y te tiran. Yo no quiero de eso.

A.C.: Ese parece el disco de Portal... estás hablando de Portal...

T.P.: Es que las políticas no están al servicio de la gente. Y en el caso de los medios creo que una prueba de ello son las radios piratas, con las que la gente satisface sus necesidades por las suyas. A mí me impresionó mucho, en un barrio marginal de Corrientes, donde el problema de la vivienda es vital, que la radio comunitaria tuviera como cortina 'M-bá e-pá Doña Froilana' que habla de ese tema. Y casi toda la música que pasaban era nacional y latinoamericana, incluido el rock y demás. Y en Castelar lo mismo, y en una de Glew de la que soy madrina, igual.

M.J.: Pero, ¿cómo? ¿Vos sos clandestina, entonces?

T.P.: ¿Pero vos sabés que parece que sí, che?

MONA, HOY TE LLAMAN MILONGUITA

Por Ricardo Salton

El año 1920 puede ser tomado, en términos generales, como divisorio de aguas entre los dos períodos fundacionales de la historia del tango: la Guardia Vieja y la Guardia Nueva. No porque todos los cambios renovadores hayan sucedido en ese mismo momento. Pero desde algunos años antes y durante algunos años después, se fueron delineando una suma de características que significaron la primera transformación importante en la evolución de la especie rioplatense.

El 12 de mayo de ese año se estrenó en el Teatro Opera el sainete de Weisbach y Linning "Delikatessen Haus". La pieza incluía un tango de Delfino y el propio Linning titulado "Milonguita". La trascendencia que cobró rápidamente la canción hizo que a la interpretación inicial por María Podestá se agregaran en ese año las de "La Argentinita", la de Carlos Gardel y la de Raquel Meller.

En "Milonguita" aparecen ya varias de las características que serán distintivas de la Guardia Nueva. No es éste el espacio para plantear un análisis de la pieza, pero citaremos muy brevemente algunas de ellas.

1. "Milonguita" fue el primer tango compuesto conjuntamente en música y letra y pensado para ser cantado según la modalidad gardeliana.

2. En la relación formal música-texto, "Milonguita" marca un modelo. Sus dos secciones en lugar de las tres de la Guardia Vieja, están ordenadas según la secuencia ABAB para la música y ABCB para la poesía. Este ordenamiento secuencial hacía que el texto repetido B asumiera el carácter de moraleja o refrán.

3. Otra modificación formal es que "Milonguita" tiene en su segunda sección un número de compases —14 en lugar de los 16 tradicionales— generado a partir de un comienzo con valores largos no habituales hasta entonces. Este tipo de comienzo servía para enfatizar las palabras graves de los versos 1 y 5 —"Esthercita" y "Milonguita"—

4. En lo melódico, "Milonguita" también es moderno: movimiento por grados conjuntos en oposición a los del tipo acorde desplegado, trayectoria en arco, ámbito más limitado, etc.

Sin mayor idea sobre la importancia que se destaca, *La Razón* del 13/5/20 decía, en oportunidad del estreno: *"la muchacha canta un tanguito sentimental que es muy lindo"*. Menos generoso, el periodista de *Crítica* decía ese día que *"algunas canciones típicas alemanas y un tango inevitable se aplaudieron"*. *Crítica* del 19/7 volvía sobre el tema: *"Recordamos que la letra era muy mala y que la música era digna de la letra"*. La adjetivación de *Crítica* se va haciendo más incisiva y sobre el final del año dirá que es *"un gemebundo tango criollo que acaso sea la escala que conduzca a la inmortalidad a Linning"*, quien *"escribió en verso ramplón una letrilla vulgar y ratonera a la que un milonguero adaptó varios compases de música conocida del otro lado del charco"*, cuya popularidad *"durá lo que dura un lirio"*.

Ninguno de estos comentarios intuyó, obviamente, el lugar que luego le cabría a "Milonguita" en la historia del tango. La popularidad que, muy a pesar del periodista, no duró "lo que un lirio", molestaba muy fuertemente al sector de la opinión pública que esos comentarios representaban. La elocuencia del hecho popular irritaba el ámbito de esos críticos y los hizo mirar, en el mejor caso displicentemente, un producto musical de valor indiscutible.

Expresiones aún más contundentes son las de *Crítica* del 6/11: *"Verdi tuvo que quemarse las pestañas una vida entera para llegar a tal grado de difusión. El vulgo de antaño daba a las cosas una importancia exagerada. Hoy los tiempos han cambiado que es una barbaridad; para conseguir la popularidad no hay más que acertar con una letrilla arrabalera. Porque es algo asombroso ver cómo los versos del nuevo tango comienzan a entrar en todas las esferas. Basta que la tonada sentimental tenga algo de cocaína, hospital y sus consecuencias, todo Dios canta el cuplé con tiempo de tango. Las humildes obreritas cuando toman el tren en Quilmes a las 5 de la mañana para venir a la Capital a ganarse el pan para ellas y los suyos cantan porque indudablemente el cuplé de moda les hace menos insufrible la existencia. Y algunas veces, ateridas de frío, apretándose unas contra otras, en un maloliente vagón de segunda, entonan alegres y confiadas, aquello de 'Esthercita/hoy te llaman Milonguita'. La música popular es entrometida como una tiple cómica. No contenta con reinar en el pueblo sube hasta el más encopetado salón de la sociedad dorada y no es ya la obrerita humilde, sino la distinguida niña de familia 'bien' la que se mete en el perfumado baño cantando 'Yo te he visto pasar por la acera...'. O al ser solicitada en noche de recibo, para que ejecute algún trozo de música selecta, se sienta frente al piano, con cierta pose de concertista, coloca sus dedos marfilinos y echando atrás la cabeza como si evocara la imagen de Chopin, Mozart o Liszt, comienza a tocar dulcemente: 'En un taller feliz yo trabajaba...'"*.

Como se ve, la elocuencia ideológica de quien escribe no deja lugar a dudas respecto de con qué ojos debe mirarse cada cosa. La mirada despectivamente paternalista hacia la obrerita humilde acepta que olvide sus penas con semejantes vulgaridades. Pero cuando tal música tiene el atrevimiento de entrometerse como una tiple y *subir* hasta el salón encopetado, donde no hay mal olor ni posibilidades de aterirse, la cosa se pone especialmente molesta.

De todos modos, es bueno recordar que estas intolerancias y desprecios hacia la música popular no son cosa exclusiva del pasado. Sin hurgar demasiado pueden encontrarse fácilmente quienes se rasguen las vestiduras si algo no cabe en sus rígidos cánones o es de muy poca cuantía, analizado, claro, desde el único lugar que creen posible: el del saber, el de lo que está bien, el de *su* cultura.

"Para tomar partido hay que hablar claro y decir que los cuartetos cordobeses son un aporte a la destrucción del buen gusto cultural y nacional", decía Alfredo Radoszynski en **Página/12** del 1° de marzo pasado.

Y agregaba: *"Aporta mucho más a nuestra cultura una* buena *música extranjera que una* mala *música nacional. Me niego a llamar extranjeros a Bach, Mozart, Ravel, Gershwin, Jobim, entre muchos otros. Son de mi misma nacionalidad musical. Son de la raza de la* buena *música"*.

"Defender la música nacional no significa cerrar las puertas a Stravinsky, Bártok, Schoenberg, Cole Porter, Gismonti, Charlie Parker, entre otros, ya que son parte de la cultura universal", decía por su parte Manolo Juárez en **Página/12** del 19 de febrero del '88, refiriéndose también a Carlos Jiménez y los cuartetos.

En ambos la misma pretensión errónea de comparar peras con rulemanes y utilizar supuestos *patrones universales* para reducir hechos culturales a *lo que está bien* y *lo que está mal*. Comparar a la Mona Jiménez con Gismonti, Stravinsky o Jobim es tan absurdo y mal intencionado como lo fue antes comparar a Delfino con Verdi. La supuesta universalidad de la cultura, que imagina Juárez, no por desechada como criterio antropológico ha perdido vigencia, como puede verse, en la opinión generalizada.

No deberíamos olvidarnos en qué país vivimos y a qué pueden parecerse ciertas actitudes. En 1976, un funcionario de la dictadura prohibió la difusión de la música de cuartetos en toda la provincia de Córdoba, medida represiva que fue entusiastamente acompañada por los "bien pensantes" mediterráneos, por izquierdas, derechas, colegas del gremio de músicos, etc. A más de cinco años de recuperada la democracia, los cuartetos no encontraron todavía su espacio, ni mucho menos el respeto, en los medios de comunicación porteños, que sólo le dedicaron muchos centímetros y segundos cuando tuvieron que difundir el escándalo nunca investigado en profundidad del Festival de Cosquín pasado.

En 1976, el general cuchillero Luciano Benjamín Menéndez era el gobernador militar de Córdoba. El funcionario que citábamos era parte de su equipo. Hoy, Menéndez cumple una prisión preventiva que desembocará sin duda en condena firme. Algunos de sus criterios gozan de mayor impunidad.

